

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

56 | 2008

Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)

Jeux de mains. Le rôle des mimes dans *l'Empreinte ou la main rouge* (1908) et *la Main* (1909)

The role of mimes in l'Empreinte ou la main rouge (1908) and la Main (1909)

Ariane Martinez



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4066>

DOI : 10.4000/1895.4066

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 123-147

ISBN : 978-2-913758-57-5

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Ariane Martinez, « Jeux de mains. Le rôle des mimes dans *l'Empreinte ou la main rouge* (1908) et *la Main* (1909) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4066> ; DOI : 10.4000/1895.4066



"Le Film d'Art"



LA MAIN



Mimodrame par M^r BÉRÉNY

Interprètes :

M^{me} **CHARLOTTE WIEHE**
MM^{rs} **MAX DEARLY**, des Variétés
.. **COQUET**, du Vaudeville



Imprimerie spéciale du FILM d'ART, 4, rue Chartras, PARIS

"Le Film d'Art"

L'EMPREINTE

ou la Main Rouge

Mimodrame
Cinématographique
en
Onze Tableaux



1. Pages Paris.
2. Le Cœur de la Femme.
3. La Femme et l'Homme.
4. La Femme.
5. La Femme et l'Homme.
6. La Femme et l'Homme.
7. La Femme.
8. La Femme et l'Homme.
9. La Femme et l'Homme.
10. La Femme et l'Homme.
11. La Femme et l'Homme.

Interprètes :

MM^{rs} SEVERIN, MAX DEARLY, des Variétés
 .. **DIEUDONNÉ** de la Renaissance. **ETIEVANT** de l'Ambigu
 .. **BURGUET** du Vaudeville. **DEGEORGE** de l'Odéon
M^{lle} MISTINGUETT, du Moulin Rouge

Danse Apache dansée par M^r MAX DEARLY et M^{lle} MISTINGUETT



"Le Film d'Art"



RAISON D'ÉTAT

Après la Bataille de Pavie (1525)



INTERPRÉTÉ PAR :

M.M. GARY, du Th. Réjane..... FRANÇOIS I^{er}

MONTEAUX, du Th. du Vaudeville..... CHARLES QUINT

M^{lle} Suzanne REVONNÉ, de la Comédie-Française..... BÉATRIX

AFFICHES DU FILM D'ART. 16. Rue Grange-Batelière - PARIS

coll. FISP



1895 /
n° 56
décembre
2008

125

Le Film d'Art



"Le Film d'Art"

LA TOSCA

Drame Cinématographique de M^r VICTORIEN SARDOU de l'Académie Française



Interprètes :

M^{me} CÉCILE SOREL, de la Comédie Française
MM^{rs} LE BARGY, de la Comédie Française
ALEXANDRE, de la Comédie Française
MOSNIER, de l'Odéon

Mise en scène de M^r LE BARGY
Décors de M^{rs} MARCEL JAMBON, BAILLY et FLOURY
Meubles authentiques de LEONARDI

Imprimerie spéciale du FILM d'ART, 4, rue Chartras, PARIS coll. FJSP





Le Film d'Art LE LÉGATAIRE UNIVERSEL

Comédie de Regnard - Adaptation Cinématographique



A. Barrère

Interprètes :
MM^{rs} Barral, de la Comédie-Française
Mondos, du Palais - Royal
Palau, du Palais - Royal
M^{lle} Diéterle, des Variétés
Meubles de la Maison Krieger



ATICHES d'ART ROBERT & C^e PARIS

Imprimerie spéciale « FILM d'ART » 4, rue Chartras, PARIS.

coll. FISP

1895 /
n° 56
décembre
2008

127

Le Film d'Art

1895 /
n° 56
décembre
2008

128



" Le Film d'Art "

MOINES & GUERRIERS

Scène cinématographique de M^r GAUTHIER



Interprètes :

MM^{elle} POLAIRE de la Renaissance.

MM^{rs} CLÉMENT du Théâtre Sarah Bernhardt.
COLIN du Théâtre Sarah Bernhardt.
MORGAN de l'Ambigu.



Imprimerie spéciale du FILM d'ART, 4, rue Charras, PARIS

coll. FJSP



FILM D'ARTE ITALIANA

LORENZACCIO



Scena della celebra comedia
d'ALFRED DE MUSSET



V. LEFRANT-PELLEGRIN 1910

SÉRIE D'ART PATHÉ FRÈRES

LOCATION & VENTE DE FILMS & APPAREILS PATHÉ FRÈRES 14, rue Favart PARIS

coll. FJSP

1895 /
n° 56
décembre
2008

129

Le Film d'Art

ANDRÉ CHÉNIER



IMPRIMERIE n° 57 m. ÉTABLISSEMENTS GAUMONT 1905, P. 11

JOUÉ PAR:
MM. R. ALEXANDRE, DE LA COMÉDIE FRANÇAISE
ET LE MIME GEORGES WAGUE



coll. Musée Gaumont

1895 /
n° 56
décembre
2008

130



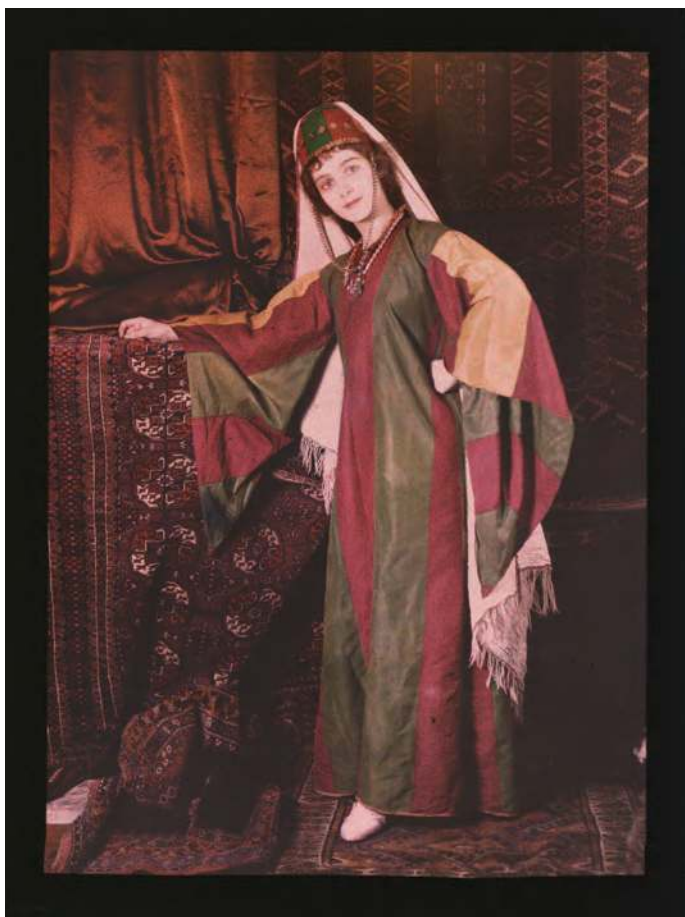
IMPRIMERIE aux "Stes" ÉTABLISSEMENTS GAUMONT PARIS, AV. 190

AUX LIONS, — — LES CHRÉTIENS

1895 /
n° 56
décembre
2008

131

Le Film d'Art



Une danseuse de l'Opéra
dans *l'Enfant prodigue*, 1909,
et dans l'autochrome de
Jules Gervais-Courtellemont
*Femme de Bethléem en costume
ancien*, A271, coll. Cinémathèque
Robert-Lynen de la Ville de Paris.

Jeux de mains

Le rôle des mimes dans *l'Empreinte ou la main rouge* (1908) et *la Main* (1909)

par Ariane Martinez

Dès 1908, Le Film d'Art adapte pour le cinématographe un certain nombre de mimodrames ayant eu du succès, quelques années plus tôt, sur les scènes de Paris : *l'Empreinte ou la main rouge* (1908)¹ de F. Durel, ainsi que *l'Homme aux poupées* (1909) et *la Main* (1909)², signés tous deux d'Henry Bérény³. Ce recours à l'art mimique s'explique aisément. Les pantomimes, souvent placées en « lever de rideau » et en début de soirée, sont des formes brèves dont les intrigues condensées conviennent aux dimensions réduites des films de l'époque. Elles peuvent en outre être agrémentées, comme les projections cinématographiques, d'un accompagnement musical qui les rythme, met en valeur les rebondissements de l'action et souligne les états émotionnels des personnages. Enfin, et c'est là l'essentiel, le jeu des mimes est considéré comme le plus approprié pour servir l'écran silencieux. Richard Cantinelli l'affirme à Henri Lavedan durant le tournage de *l'Empreinte*, en août 1908 :

Je crois, à mesure que je vois défiler des bandes, que les mimes nous seront d'un grand secours, car il faut bien le dire, rien n'est plus agaçant que de voir des acteurs qui remuent les lèvres sans émettre de son. Le jeu si clair de Séverin, un peu canaille, mais aussi d'une fantaisie assez fine est pour beaucoup dans l'intérêt que peut offrir *la Main rouge* au grand public.⁴

¹ Le titre originel de *l'Empreinte ou la Main rouge* était *Conscience*. Ce mimodrame, signé de F. Durel et C. Séverin, avait été créé en 1901 au Kursaal de Genève, et repris en 1903 à l'Olympia de Paris. Du film de 1908, il n'existe plus de version intégrale. Je n'ai pu travailler que sur certains fragments conservés aux Archives Françaises du Film – le début et la séquence du meurtre ayant été perdus. ² *La Main* fut d'abord jouée au Théâtre Christiana de Stockholm (1899). Ce mimodrame fit un triomphe lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1900, où il fut représenté en même temps que *l'Homme aux poupées*. Wiehé reprit ensuite régulièrement ces pièces sur les scènes parisiennes (Théâtre de la Renaissance, Théâtre des Capucines), avec des partenaires différents (Séverin-Mars – à ne pas confondre avec Séverin –, Georges Wague, Franck-Morel, Firmin Gémier). Jules Claretie fit l'éloge de Charlotte Wiehé dans un article, où il commentait son jeu, en parallèle avec celui de Sada Yacco (« Deux comédiennes [Sada Yacco et Charlotte Wiehé] », *le Journal*, 30 août 1900, p. 1). ³ Né en 1871 à Kassia (Hongrie), élève de Franz Liszt et de Léonard (à Paris), Henry Bérény fut d'abord connu comme compositeur. Il composa des opéras (*Ralmat*, représenté à la Cour de Mannheim, puis à Baden-Baden et dans toute la Scandinavie), ainsi que des mimodrames (*Premier Carnaval*, en février 1899 à l'Opéra Royal de Berlin, puis à Stockholm et Copenhague). Sa compagne Charlotte Wiehé fut l'interprète de presque toutes ses pantomimes. ⁴ Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, le 8 août 1908.

1895 /
n° 56
décembre
2008

133

Le Film d'Art
Jeux de mains.
Le rôle des mimes dans *l'Empreinte ou la main rouge* (1908) et *la Main* (1909)

En employant des mimes, Le Film d'Art aspire à occulter la tentation de la parole, qui tendrait à faire du cinématographe un théâtre amputé, dans la mesure où les acteurs y « remuent les lèvres sans émettre de son ». Cantinelli admire en effet le « jeu si clair » d'un Séverin, qui dispose d'une gestuelle censée se substituer à la parole, grâce à l'expressivité de son visage, mais aussi à la précision de ses mouvements de mains.

D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si la main, présente dès le titre des films, est au cœur de leurs intrigues. Dans *l'Empreinte ou la Main rouge*, un apache (Max Dearly) est accusé à tort d'un crime qu'il n'a pas commis. Son ami Pierrot (Séverin) trouve sur les lieux du crime un mouchoir taché de sang, où l'assassin a laissé son empreinte, ainsi qu'une carte de visite qui le conduit vers le véritable meurtrier. Il commence par le faire chanter. Avec l'argent reçu, il multiplie les beuveries dans les lieux mal famés de la capitale. Une nuit, encore ivre, il cauchemarde et voit dans son hallucination son ami se faire guillotiner. Il décide alors de l'innocenter auprès du chef de la police et fait arrêter le vrai meurtrier. Dans *la Main*, un cambrioleur (Max Dearly) s'introduit dans l'appartement d'une danseuse en son absence. Il se cache en entendant du bruit. Entre la danseuse (Charlotte Wiehé), accompagnée d'un soupirant qu'elle éconduit afin de se livrer à une dernière répétition de sa chorégraphie, dans son salon, ayant fermé la porte à clef pour ne pas être dérangée. Alors qu'elle se déshabille pour se coucher, elle aperçoit, dans le reflet de son miroir, la main du voleur dans les plis d'un rideau. Faisant comme si de rien n'était, elle reprend sa danse et parvient à jeter par la fenêtre la clef de l'appartement à son prétendant, puis s'effondre évanouie devant le voleur qui la menace avec un couteau. L'ami de la ballerine pénètre alors dans l'appartement avec un revolver, parvient à ranimer la jeune femme, qui pardonne au voleur et lui ordonne de quitter les lieux. Dans les deux films, la main, instrument du crime (meurtre et vol), est l'organe où se concentre le suspens de l'intrigue (menaces, retournements de situation...). Elle est l'un des moteurs de l'action, mais elle n'est pas que cela : elle véhicule l'érotisme de certains personnages, traduit des paroles en langage gestuel, et joue un rôle allégorique dans certains tableaux où le sujet du film se trouve cristallisé.

La main des mimes est une synecdoque de leur corps, dont elle révèle les ambiguïtés. Elle oscille constamment entre clarté et opacité. Volontairement ou non, elle cache autant qu'elle montre, brouille le sens autant qu'elle le dévoile. Et ce, indépendamment de la formation du mime, car les trois acteurs qui figurent dans *l'Empreinte* et *la Main*, ont chacun suivi des écoles très différentes. Max Dearly a appris la pantomime sur le tas, durant ses jeunes années de music-hall, en 1891, quand il tournait avec la célèbre troupe anglaise des Lauri Lauris, connus pour leurs effets spectaculaires, leur sens du rythme et leurs acrobaties ; il a ensuite joué les Pierrots au Palais de Cristal et l'Alcazar de Marseille. Séverin a fait ses classes auprès

de Louis Rouffe, mime marseillais qui souhaitait convertir chaque mot en un geste, « tout dire sans parole » et qui fut l'un des premiers à monter une école de pantomime, dans les années 1880. Enfin, Charlotte Wiehé a suivi, dès l'âge de huit ans, une formation classique à l'Opéra de Copenhague où elle a appris le ballet-pantomime, avant de se tourner vers la pantomime « moderne », moins conventionnelle, où le geste est réduit et simplifié au profit de l'attitude et des expressions de visage. Décrypter les mains de ces trois mimes permet de saisir comment ils ont su – ou non – adapter leur jeu aux impératifs de la caméra, qui imposait un cadre à leurs gestes, là où le spectateur de théâtre avait la possibilité de s'abstraire du cadre, en bougeant sa tête et en focalisant son regard sur un point de l'espace scénique.

Mains agissantes et coups de théâtre

Intrigue oblige, la main est souvent, dans les deux films, un vecteur de la progression des événements, ainsi que des brusques renversements de situation. Quand elle porte l'évolution de l'action dramatique, elle guide le reste du corps et se montre plus volontiers de profil. C'est le cas, dans les trois exemples qui suivent, où la silhouette de l'acteur est saisie dans une attitude dynamique, de côté, afin que ses mouvements soient plus perceptibles à distance, en noir et blanc.



Figure 1 :
Séverin dans *L'Empreinte ou la main rouge*.
Reprise en main de la situation par Pierrot.

Pierrot, assis sur la chaise, tente de faire chanter le meurtrier. Ce dernier, furieux, menace

de l'étrangler. Pierrot saute alors lestement sur la table, sortant dans le même mouvement un revolver. Par un jeu de jambes, Séverin tient son adversaire à distance, tandis que, de sa main, il vise la tête. Le bras est tendu, afin que le revolver soit parfaitement visible.



Figure 2 : Charlotte Wiehé et Max Dearly dans *la Main*.

Rebondissement de l'action : le lancer de la clef.

La danseuse feint de n'avoir pas remarqué la présence du voleur dans la pièce à côté. Elle reprend sa chorégraphie, mais tout en évoluant dans l'espace, parvient à

attraper la clef suspendue dans l'horloge, et à la jeter par la fenêtre à l'intention de son ami, afin qu'il la délivre. Au même instant, le cambrioleur sort de sa cachette et s'approche d'elle. Le bras de Charlotte Wiehé est en extension, tandis qu'elle continue à tourner sur elle en dansant. La main se dresse pour lancer la clef, dans un geste qui évoque aussi un appel à l'aide.

Figure 3 : *la Main*.
Retournement de situation : du vol au viol.

La danseuse vient de s'évanouir sous la menace du couteau brandi par le voleur. Ce dernier saisit sa main et tente de lui enlever sa bague : n'y parvenant pas, il s'attarde sur cette main avec convoitise. Puis il aperçoit la jambe dénudée de la



jeune femme et la caresse. La main du voleur dirige et entraîne le regard, qui la suit, dans une double préhension (visuelle et tactile). Dans l'image suivante, il saisira la taille de la danseuse. Cette tentative de viol, à peine esquissée et aussitôt empêchée par l'entrée dans l'appartement de l'autre homme, vient contredire le résumé du catalogue Pathé, où il est dit que l'homme demeure « hébété à la vue du corps inerte ». Les gestes, plus sulfureux que les mots, introduisent dans l'action des péripéties qui subvertissent le dénouement de l'intrigue, censé être moral : « Mais le bonheur ne peut être complet que s'il est généreux : le cambrioleur repentant obtient sa grâce et s'éloigne »⁵. À la fin du film, on voit en réalité le voleur attraper la jupe de la jeune femme, dans un mouvement qui évoque plus la tentation de la chair que le repentir.

Mains dansantes : attraction et répulsion

L'érotisme, qui transparaît dans certaines actions des personnages, atteint son paroxysme dans les danses qui agrémentent l'histoire. Comme l'a souligné Tom Gunning, le passage au cinéma narratif ne signe pas la fin des attractions à l'écran : ces moments spectaculaires sont simplement intégrés dans la trame narrative simplifiée qui ordonne le film⁶. Dans *la Main*, la danseuse répète sa chorégraphie avant d'aller se coucher ; dans *l'Empreinte*, la fréquentation du milieu de la nuit sert de prétexte à l'insertion de la Valse chaloupée, et du numéro de danse gitane interprété par Stacia Napierkowska. Ces séquences dansées, inutiles pour l'intrigue, jouent le rôle d'intermèdes visant à séduire le spectateur, comme le confie Richard Cantinelli au sujet de *l'Empreinte* : « [...] ce scénario – comme presque tous les scénarios de pantomime – est un peu niais, mais il est relevé par toutes sortes de divertissements (danse, guillotine et autres agréments) qui, somme toute, le rendront intéressant. »⁷

Dans ces attractions dansées, le rôle de la main est capital, en ce qu'il révèle une caractéristique essentielle de l'érotique Belle Époque : le corps de la femme s'offre par un jeu de cambrures, tandis que la main et les bras viennent en sceller l'accès, tempérant l'exubérance des mouvements chorégraphiques. Cette oscillation entre ouverture et fermeture, entre exhibition et retrait, attise le désir du spectateur tout en paraissant le pondérer. En ce sens, elle est très éloignée de la figure novatrice de la danse moderne, Isadora Duncan, qui dansait vêtue de voiles transparents, pieds nus, bras déployés, incarnant une forme de libération du corps et un refus des contraintes de la bienséance. Ici, on montre tout en retenant.

5 « *la Main* (2603) », dans Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1907-1908-1909*, H. Bousquet, Bures-sur-Yvette, p. 149. 6 Tom Gunning, « Pathé and the cinematic tale. Storytelling in early cinema », dans Michel Marie et Laurent Forestier (dir.), *la Firme Pathé frères 1896-1914*, Association française de recherche sur le cinéma, Paris, 2004, p. 193-204. 7 Lettre de Richard Cantinelli à Henri Lavedan, le 4 août 1908.



**Figure 4 : Mistinguett
et Max Dearly dans
*l'Empreinte
ou la main rouge*.
La Valse chaloupée.**

La valse chaloupée⁸ est l'un des premiers tableaux de *l'Empreinte*. Sorte de tango apache, elle donne une image trouble et troublante des nuits parisiennes. Les

passes en sont extrêmement violentes et sensuelles, à mi-chemin entre la lutte et la danse. L'homme (Max Dearly) lance à bout de bras sa compagne (Mistinguett), puis la rapproche d'un mouvement brutal, vertigineux – la tenant ensuite très serrée contre lui. Sur cette image, il saisit la chevelure de la femme, cambrant son corps à l'excès pour l'exposer aux regards environnants, mais de l'autre main, il retient ce corps qui s'offre, empoignant le bras dans un geste de possession qui interdit toute approche de la part d'un autre homme. Mistinguett semble ainsi à la fois couchée (la tête et le buste renversés en arrière) et debout (les jambes résistant au déséquilibre), crispée et abandonnée.

**Figure 5 : Stacia Napierkowska et Séverin dans *l'Empreinte ou la main rouge*.
La danse de la gitane à l'Abbaye de Thélème.**

Après avoir fait chanter le meurtrier, « Pierrot, riche désormais, veut à son tour goûter le plaisir de la grande vie, à l'Abbaye de Thélème »⁹. Il y entre, accompagné de deux demi-mondaines.

Voyant une gitane (Stacia Napierkowska) qui danse pour les convives, il l'engage à faire son numéro devant lui, mais toute la sensualité que déploie la danseuse ne suffit pas à le délester

⁸ Max Dearly créé en 1906 la « valse chaloupée » avec Eve Lavallière. Néanmoins, il ne parvient pas à la représenter tout de suite, car le Directeur des Variétés craint que son public élégant et bourgeois ne s'en offusque. En 1908, Dearly propose sa valse à la revue du Moulin-Rouge de Lucien Boyer et Bataille-Henri, qui l'acceptent. Il choisit cette fois Mistinguett comme partenaire de scène. Repris au Châtelet le samedi 27 février 1909 (à l'occasion d'un gala pour les Sinistrés de la Sicile et le la Calabre), ce numéro fera ensuite le tour du monde. Dearly le danse, entre autres, à l'Empire-Théâtre de Londres avec Marise Damia. ⁹ Intertitre du film précédant la scène de Pierrot à l'Abbaye de Thélème.

de sa conscience. Il demeure soucieux ; ses mains fouillent dans ses poches en quête du mouchoir tâché de sang, indice de l'identité du meurtrier. Pour clore son numéro, la jeune femme s'agenouille devant Pierrot, et bascule le buste en arrière, dans une contorsion qui révèle sa gorge, à l'envers, aux yeux du spectateur – public plus



attentif que Pierrot, dont le regard distrait a dérivé vers le côté. La gitane écarte ensuite les bras et les croise aussitôt sur sa poitrine, comme pour la verrouiller aux regards et aux mains étrangères. Ce geste, qui rappelle la position des gisants, semble poser une chape de marbre sur l'attitude lascive de la danseuse. Il est, en outre, interprétable dans le cadre de l'intrigue : tout plaisir est désormais interdit à Pierrot, que sa culpabilité ne laisse pas en repos.

Mains parlantes : rébus gestuels et gesticulations para-verbales

Si le corps dansant se refuse autant qu'il se donne, affichant sa contradiction, le corps du mime se prétend, au contraire, univoque, compréhensible, instantanément saisissable. Cette conviction, héritée des Lumières¹⁰, est pratiquement devenue un poncif à la Belle Époque.

10 Citons Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*), mais aussi Diderot (*Lettre sur les Sourds et Muets*), ou encore Rousseau (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* et dans *l'Essai sur l'origine des langues*). Dans ces généalogies de la pensée humaine, qui tentaient de saisir le langage à sa source, le geste et le cri étaient effectivement conçus comme l'origine du langage, si bien que la mimique fut pensée comme un langage naturel et originel. La thèse selon laquelle le langage aurait pris racine dans le geste est aujourd'hui largement contestée dans le domaine des sciences linguistique et cognitive. Bien qu'elle paraisse très séduisante au premier abord – car elle permet de motiver le langage par le biais de l'iconicité gestuelle, et justifie la gestualité para-verbale, ainsi que l'usage des signes gestuels dans des situations où la parole est impossible (surdité, présence d'un élément qui coupe le son, communication entre deux personnes ne parlant pas la même langue...) –, elle ne saurait être validée. En effet, la gestualité para-verbale et la gestuelle supplétive à la parole n'ont pas de lien direct. De plus, rien ne permet de prouver la possibilité d'un transfert de la capacité gestuelle à la capacité articulatoire. Pour plus de détails sur cette question, on pourra consulter Jean-Louis Dessalles, *Aux origines du langage, une histoire naturelle de la parole*, Paris, Hermès Science Publications, 2000, p. 134-136.

1895 /
n° 56
décembre
2008

139

Le Film d'Art
Jeux de mains.
Le rôle des mimes dans *l'Empreinte ou la main rouge* (1908) et *la Main* (1909)

Dans de nombreux livres¹¹, le geste, et par conséquent l'art mimique, sont considérés comme naturels et universels. Séverin ne manque pas de souscrire à cette idée :

On peut modifier certaines conventions d'une langue et, du reste, il y a un grand nombre de langues, chacune d'elles ayant ses conventions propres. Pour le geste, c'est impossible. Le geste est décisif, définitif. Il indique ce qu'il veut, mais ne peut désigner autre chose.

Le geste de Séverin n'est cependant pas aussi « définitif » qu'il l'affirme. En témoignant certains passages, où l'acteur mime ses répliques au lieu de les prononcer, s'amusant à convertir en gestes des mains des expressions imagées de la langue française. L'analyse détaillée de l'une de ces phrases gestuelles permet de rendre compte de leur complexité, qui engendre une relative indécidabilité de l'interprétation.

Figures 6 à 11 : Phrase gestuelle de Séverin dans *l'Empreinte ou la main rouge*.

Le meurtrier, auquel Séverin tente de soutirer de l'argent, accepte finalement de lui faire un chèque. Mais au moment où il sort sa plume, Séverin l'arrête et lui témoigne qu'il n'est pas dupe de l'entourloupe.

Les gestes qu'il enchaîne alors, forment à peu près la réplique suivante : « *Mon œil ! Vous*



allez en profiter pour vous enfuir, à mon nez et à ma barbe. Et alors, je pourrai toujours me brosser. Je veux du liquide. » En voici la succession :

« *Mon œil !* » Séverin tend l'index et le place sous son œil pour signifier son incrédulité, geste culturel encore en usage, et facilement compréhensible pour un Français.

¹¹ Charles Aubert défend l'idée que l'art mimique est une tentative de « reconstitution du langage naturel ». Contrairement au mot, « signe arbitraire, convenu, accepté », « la pantomime [...] est un langage immédiat, spontané [...] », affirme-t-il (Charles Aubert, *l'Art mimique, suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris, E. Meuriot, 1901, p. 168 et p. 174-175). Charles Hacks fait sur le sujet une déclaration aussi péremptoire que contradictoire : « la mimique repose, non sur une convention quelconque et banale, vraie ici, fausse là, mais bien sur un ensemble de lois physiques et naturelles, sur la grammaire, sur l'orthographe, enfin. » (Charles Hacks, *le Geste*, librairie Marpon et Flammarion, Paris, 1893, p. 370).

« *Vous allez vous enfuir, vous tailler [...]* ». Séverin, après avoir désigné du doigt le meurtrier (pour dire « vous ») se retourne vers la porte en présentant son avant-bras droit, et fait retomber sur son poignet la main opposée. Le geste, encore courant aujourd'hui en France, désigne le départ, ou la fuite.



« [...] *à mon nez et à ma barbe* ». Séverin passe sa main son nez, index tendu. Puis, il se caresse le cou et le menton avec la paume, en remontant, comme s'il se frottait la barbe à rebrousse-poil.



Ici, le geste devient beaucoup moins compréhensible, et il n'est pas impossible que j'en propose une interprétation erronée – le scénario du film et le manuscrit de la pantomime ayant été perdus.



1895 /
n° 56
décembre
2008

141

Le Film d'Art

Jeux de mains.
Le rôle des mimes dans *l'Emprise* (1908) et *la Main* (1909)



« *Je pourrai toujours me brosser* ».

Séverin fait le geste de se brosser la cuisse, puis le bras gauche, en partant de l'épaule pour redescendre jusqu'à l'avant bras.

Là aussi, mon interprétation est sujette à caution.



« *Je veux du liquide* ». Séverin, les deux mains en avant, frotte ses doigts les uns contre les autres, geste paraverbal qui évoque encore aujourd'hui l'argent.

Ce que cette série de photogrammes ne laisse pas percevoir au lecteur, c'est la rapidité virtuose avec laquelle les

gestes se suivent, si bien que tout spectateur (du moins actuel) ne peut en saisir la portée qu'au ralenti, et en faisant preuve d'imagination. On devine à quel point ces mouvements, calqués sur des expressions courantes de la langue française, ont dû paraître énigmatiques au public anglais et américain qui vit la projection en 1908. Voilà qui contredit les idées universalistes prônées plus tard par Séverin, qui tourna beaucoup à l'étranger à partir de 1900 (Allemagne, Autriche, Hongrie, Italie, Russie, États-Unis, Angleterre, Brésil...) :

C'est la pensée, l'acte, l'image que le geste doit dessiner directement, sans se plaquer sur le mot désignant cette pensée, cet acte, cette image dans telle ou telle langue. L'expression parlée est multiple et change selon les peuples : le geste est unique et universel.¹²

¹² Séverin (le mime), *l'Homme Blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, introduction et notes de Gustave Fréjaville, Paris, librairie Plon, 1929, p. 218.

Le mime affirmera plus tard s'être trompé, en voulant plier l'image cinématographique au code pantomimique :

Si j'étais appelé à refaire du cinéma, je ne me servais aucunement des moyens que j'emploie dans la pantomime.

La pantomime se compose d'expressions de physionomie et de gestes, et le cinéma, lui, se confine simplement dans les expressions de la face. Un bon mime peut donc faire du cinéma, en supprimant chez lui le langage des gestes, pour faire place au langage de la face [...].¹³

Un tel revirement est lié, non seulement à l'évolution des techniques cinématographiques (développement du gros plan et du montage comme effet de sens), mais aussi aux luttes intestines qui ont divisé la scène mimique. En effet, à la Belle Époque s'affrontent, d'une part les mimes « d'école » tels que Séverin, convaincus que l'art mimique est un langage, et qui frisent parfois la gesticulation à force de mouvoir les mains, d'autre part les mimes « d'instinct ». Leur chef de file, Georges Wague, a eu une carrière cinématographique très développée¹⁴, en raison de sa conception de l'art mimique. Rejetant les conventions gestuelles, il défend une pantomime non pas calquée sur le langage, mais fondée sur l'émotion, véhiculée par les expressions du visage et l'attitude du corps. Max Dearly et Charlotte Wiehé, parfois partenaires de scène de Wague, partagent ses convictions. Bien qu'il leur arrive d'employer quelques gestes codés (comme de mettre la main sous l'oreille en inclinant la tête légèrement, pour désigner le fait de « dormir »), ils demeurent sobres dans leurs mouvements. Il est rare qu'ils composent des « phrases gestuelles ». Le plus souvent, ils se contentent d'emprunter à la gestuelle para-verbale (la main rejetant l'air derrière l'oreille pour dire « tant pis », les mains agitées dans l'espace pour enjoindre l'autre à partir, etc.). D'ailleurs, dès les années 1900, Charlotte Wiehé est convaincue qu'on ne peut pas tout mimer, qu'il vaut mieux donner à voir des sentiments plutôt que des paroles traduites en gesticulations. À ses yeux, le mime doit « éviter le plus possible les gestes. »

¹³ « Pantomime et cinéma », par le mime Séverin, article de presse sans nom de journal, [vers 1920], disponible dans le recueil factice de la Collection Rondel, RO 11 561, Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. ¹⁴ Georges Wague joua dans un certain nombre de productions du Film d'Art (*l'Homme aux poupées*), de la SCAGL (*l'Homme aux gants blancs*), de Pathé (*le Collier de la danseuse*), de Gaumont. En compétition avec Séverin sur le poste de professeur de « pantomime » créé au Conservatoire en 1916, Wague l'emporta. « Classe de pantomime », puis « classe de maintien et de mimique théâtrale », son cours fut ensuite renommé en 1933 « classe de maintien et de mimique théâtrale et cinématographique ». La carrière de Wague avait, entre temps, pris son essor sur les écrans, tandis que celle de Séverin déclinait et se cantonnait à la scène. À mesure que l'art cinématographique se développait, la conception du jeu que défendait Wague s'avéra plus adéquate à ce médium que celle de Séverin.

1895 /
n° 56
décembre
2008

143

Le Film d'Art
Le rôle des mimes dans *l'Emprise ou la main rouge* (1908) et *la Main* (1909)
Jeux de mains.

L'expression du visage, le mouvement général du corps doivent servir à exprimer toutes les idées. Il ne faut pas croire en effet que l'art de la pantomime consiste en une sorte de langage de sourds-muets, traduisant chaque mot par un geste. C'est toute une phrase, toute une longue réplique qu'un bon mime exprime de façon saisissante par un seul mouvement.

Et ce que cet art a d'intéressant et de prenant, c'est justement cette concision admirable, cette faculté de résumer en une attitude tout un état d'esprit, de refléter par la seule mobilité du visage tout un monde de sentiments profonds et compliqués¹⁵.

En ceci, les choix de Wiehé s'accordent avec la diffusion internationale des films de l'époque. Débarrassé des commentaires hiéroglyphiques, son jeu s'avère susceptible de toucher un vaste public. En outre, sa sobriété anticipe sur l'avènement du cinéma parlant, puisqu'elle réduit la parole sans pour autant la « remplacer » par des gestes :

J'ai indiqué tout à l'heure comme geste classique pour dire : quelqu'un vient, celui de porter la main à l'oreille. Ce mouvement est tout à fait inutile ; on peut exprimer parfaitement la même idée par un simple et léger mouvement de la tête du côté d'où vient le bruit en donnant en même temps à son visage l'expression qui convient selon le personnage qui approche. [...] Il en est de même pour tout ; un jeu physionomique bien approprié sera plus expressif que n'importe quel grand geste.¹⁶

En effet, tandis que le geste canalise l'attention du spectateur et le contraint à oublier le cadre pour se concentrer sur les mouvements du seul mime, le jeu des attitudes et des physionomies s'intègre dans la globalité de l'image cinématographique.

Mains picturales : allégories visuelles

Quand elle n'agit pas, ne cache pas, ne gesticule pas, quand elle ne pointe pas du doigt pour désigner au public tel ou tel élément à observer, quand elle ne se substitue pas à la parole dans l'intention de signifier quelque chose, la main apporte néanmoins une touche essentielle au tableau dans lequel elle s'insère. Elle se fond et se fige alors dans une attitude, qui relève du pictorialisme – esthétique dont Ben Brewster et Lea Jacobs ont

¹⁵ Charlotte Wiehé, interviewée dans *Femina*, sd. [entre 1900 et 1902]. L'article est consigné dans le recueil factice intitulé *Charlotte Wiehé*, Collection Rondel, cote RO 11 641, Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France. ¹⁶ *Ibid.*

souligné les caractéristiques dans le théâtre et le cinéma début-de-siècle¹⁷. Car *l'Empreinte* et *la Main* comprennent chacun un tableau central et allégorique, qui synthétise l'intrigue en une situation. Dans ces images-phares, les mimes parviennent effectivement à faire rayonner leurs mains en interaction avec tout l'espace environnant, et non seulement avec leur corps.

**Figure 12 : Séverin
dans *l'Empreinte* ou
la main rouge.**

**L'hallucination de
Pierrot : allégorie de la
mauvaise conscience.**



Pierrot, toujours ivre, s'assoupit à l'Abbaye de Thélème, tandis que la gitane continue de danser, dans le fond de la pièce, à cour, pour les autres convives. En surimpression sur l'image de la danseuse, apparaît progressivement celle du cauchemar de Pierrot : son ami (Max Dearly) est exécuté pour un crime qu'il n'a pas commis. La tête du condamné se tourne en direction de Pierrot, comme pour l'interpeller devant cette injustice.

La posture de Séverin est particulièrement frappante : le corps endormi demeure dans la même position, buste affaissé sur la chaise, ventre en avant, jambes alanguies, abandonnées, pour figurer la continuité du sommeil. Bien que les yeux restent mi-clos, le visage grimace cependant légèrement. Surtout, les mains s'animent et se crispent, en signe d'angoisse. Les doigts contractés se débattent dans l'air, comme pour chasser l'image de l'exécution, toute

¹⁷ Les auteurs de cet ouvrage distinguent la pantomime (où les mots étaient traduits en gestes conventionnels) et le « style de jeu pictural » des acteurs du début-de-siècle, qui résidait dans les attitudes posées et dans les pauses rythmiques introduites au sein des mouvements (Ben Brewster et Lea Jacobs, *Theatre to cinema*, Oxford, Oxford University press, 1997, p. 82). Ceci dit, comme on l'a vu plus tôt, certains mimes comme Charlotte Wiehé, ou encore comme Georges Wague rejetaient le logocentrisme ; et même chez les mimes les plus logocentristes, comme Séverin, le style de jeu pictural, avec attitudes et ponctuation du geste, demeurait prégnant.

proche¹⁸. Cette contraction leur donne à la fois une rigidité des cadavres et l'allure de griffes diaboliques. Dans ce tableau allégorique de la mauvaise conscience, les mains ne jouent pas un rôle anecdotique : elles figurent la tension de Pierrot, son effort pour se débarrasser de ses démons intérieurs.



**Figure 13 : Max Dearly
et Charlotte Wiehé
dans *la Main*.**

**L'apparition de la main :
allégorie de la menace.**

Alors qu'elle est sur le point d'aller se coucher, la danseuse aperçoit dans son miroir le reflet de la main du cambrioleur. Suspendue comme une épée de Damoclès derrière la nuque de la jeune femme, allégorisant la menace, cette main déroge complètement aux codes du réalisme. En effet, les doigts écartés qui fouillent l'air ne semblent, ni tenir le rideau fermé (geste qui pourrait trahir la présence de l'homme avec vraisemblance, mais qui réduirait la visibilité du membre), ni chercher à attraper quelque chose (ce qui est matériellement impossible étant donné leur position au centre du rideau). Blanche au milieu du rideau noir – sorte de cadre dans le cadre – la main interpelle le spectateur. La danseuse se fige dans une attitude de terreur, les yeux exorbités et la bouche entre-ouverte. On remarquera la subtilité du jeu de Wiehé, qui à cet instant précis modère ses gestes : elle ne porte pas les mains au visage, mais se contente d'agripper nerveusement les pans de son costume, car tout mouvement excessif attirerait le regard du public sur ses seules réactions. Ici, le spectateur peut à souhait aller et venir entre la cause et l'effet, la main du voleur et le visage de la

¹⁸ L'image de l'exécution est en effet doublement proche : temporellement, car elle est annoncée dans le journal que vient juste de lire Pierrot ; et spatialement, dans l'hallucination, puisque la guillotine se trouve à *deux doigts* de Pierrot.

danseuse. Quelques instants plus tard, la main se retire et disparaît : c'est seulement à cet instant-là que Wiehé se met les mains sur les joues en signe de panique, focalisant de nouveau l'attention du public sur elle.

À voir, à un siècle d'écart, *l'Empreinte* et *la Main*, il apparaît que Richard Cantinelli avait raison de compter sur le « grand secours » des mimes. Pour autant, leur apport ne résidait pas, comme le croyait Cantinelli, dans la « clarté » de leur jeu. On l'a vu, la gesticulation d'un Séverin s'avère parfois, à notre regard rétrospectif, aussi obscure et insaisissable que le marmonnement aphone des acteurs.

Dans le jeu des mimes, ce qui capte aujourd'hui l'attention n'est pas la prétendue évidence de leurs gestes, mais sa plurivocité ; pas l'aisance de leurs mouvements, mais leur manière d'entraver et de crispier le corps ; pas le style individuel de leur jeu, mais leur capacité à jouer en résonance avec tous les éléments inscrits dans le champ du cadre. Loin de reposer sur un langage gestuel censé remplacer la parole, l'intérêt de l'art mimique pour le cinéma reposait donc sur l'aptitude des mimes à emprunter tour à tour au théâtre (dont les retournements de situation induisent des postures dynamiques visibles de loin), à la danse (qui érotise les corps en éblouissant l'œil), à la peinture (où prime l'équilibre des formes). Les mains d'un Séverin, d'une Wiehé, d'un Dearly, jonglaient ainsi avec divers arts mettant en jeu les possibles trajectoires du regard, pour les servir, sur un plateau d'argent, à l'écran silencieux.

Remerciements à Daniel Brémaud, chargé d'études documentaires aux Archives françaises du film.

1895 /
n° 56
décembre
2008

147

Le Film d'Art
Le jeu de mains.
Le rôle des mimes dans *l'Empreinte* ou *la main rouge* (1908) et *la Main* (1909)